

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

KESZTHELYI REZSŐ
KRUSOVSKY DÉNES
TATÁR SÁNDOR VERSEI

TÉREY JÁNOS DRÁMÁJA
„JEREMIÁS AVAGY ISTEN
HIDEGE”

VÁRI ATTILA
ELBESZÉLÉSE

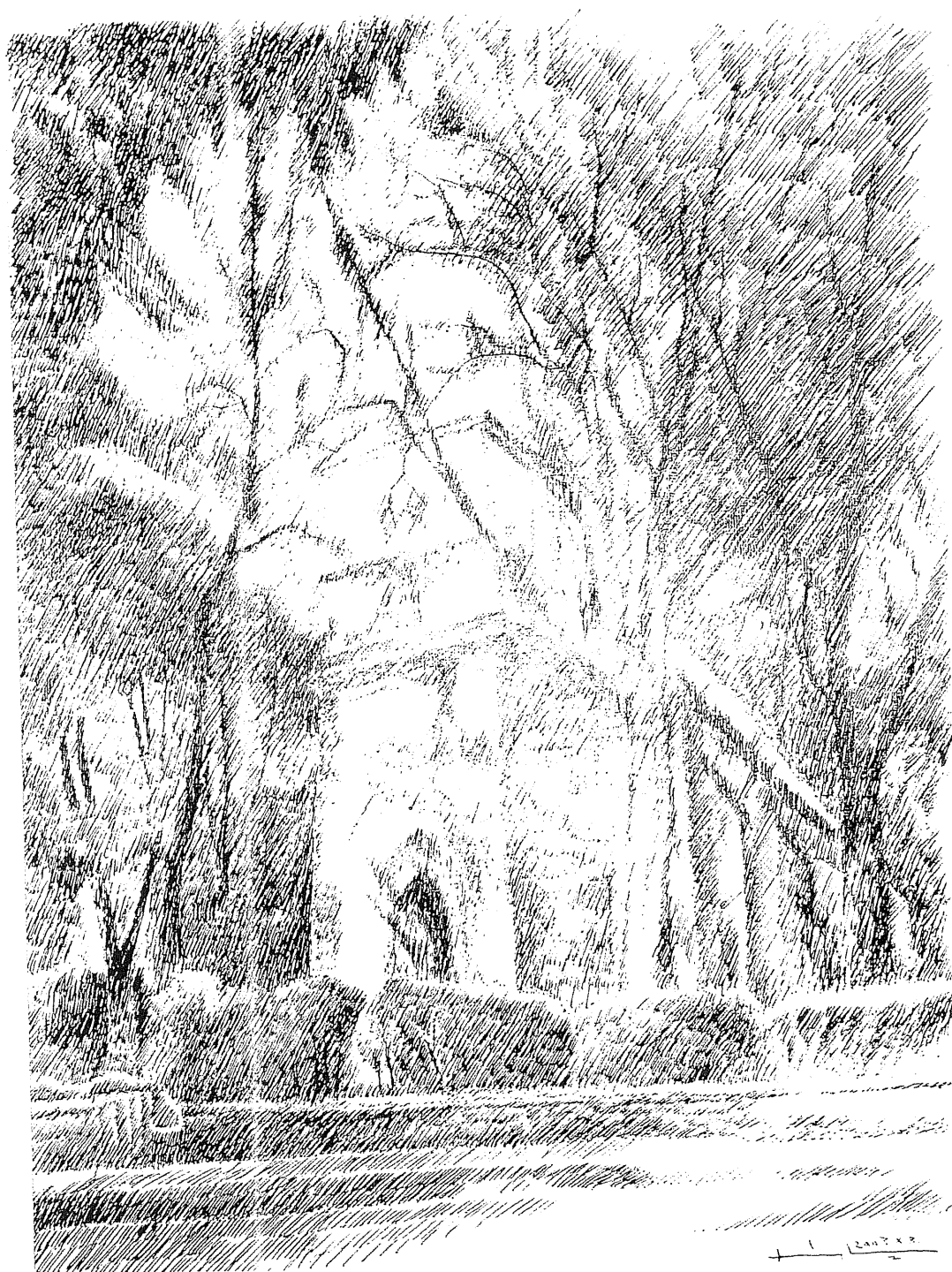
„SZÓKRATÉSZI HUZATBAN”
VAJDA MIHÁLY NAPLÓJA

PARTI NAGY LAJOS
„A MEGNYITÁS MAGA”

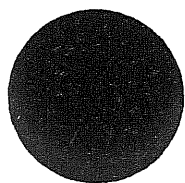
TANULMÁNYOK
FRANZ KAFKÁRÓL
MÁNDY IVÁN RÓL

KRITIKÁK
LADIK KATALIN
NÁDASDY ÁDÁM
KÖTETEIRŐL





1 2007.02



alföld

ÖTVENKILENCEDIK ÉVFOLYAM — 2008. AUGUSZTUS

- 3 KESZTHELYI REZSŐ versei: Triol; Véletlenterzinák; Töredékterzinák
6 TATÁR SÁNDOR versei: An die Hinterweltler; Ószidill
8 TÉREY JÁNOS: Jeremiás avagy Isten hidege (misztérium nyolc képben –
2. rész)
43 TASS MARIANNE versei: Mosoly; Szituáció; Tömör; Sinusgörbe; Áruház;
Rögzül-e; Gyerekmesé
46 KÁNTOR ZSOLT versei: Szotyola, a kanalas kotrógép; Birkapörkölt mellett;
Csicsóka, kökörcsin, kapor
48 VÁRI ATTILA: Három éj Debrecenben (elbeszélés)
58 KRUSOVSKY DÉNES verse: A hajnal szabályai
61 VAJDA MIHÁLY: Szókratészi huzatban (naplórészletek 10.)
74 PARTI NAGY LAJOS: A megnyitás maga

tanulmány

- 76 GYŐRFFY MIKLÓS: Kafka és Magyarország
86 SÁGHY MIKLÓS: A temető, ahol nincsenek testek (A technikai képek
szerepe Mándy Iván Zoro halála című novellájában)

szemle

- 95 BODOR BÉLA: Egy (szub)kultúra feladatregénye (Ladik Katalin: Élhetek
az arcodon?)
100 HALMAI TAMÁS: Az eredeti cél (Nádasdy Ádám: Az az íz)
103 MENYHÉRT ANNA: A pálya és a futás (Séllei Nóra: Mért félünk a farkastól?)
107 ERDEI NÓRA: Nők, hangok, nőbe zárt hangok (Zsadányi Edit: A másik nő)

képek

VÍGH ISTVÁN grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

POÓS ZOLTÁN, PRÁGAI TAMÁS, VASADI PÉTER versei
TÉREY JÁNOS: „Jeremiás avagy Isten hidege” (dráma, 3. rész)
VAJDA MIHÁLY naplója
MILBACHER RÓBERT, SERESS ÁKOS tanulmányai
MILIÁN ORSOLYA, SZILÁGYI ÁKOS művészeti esszéi

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
Hajdú-Bihar Megye Önkormányzata,
a Nemzeti Kulturális Alap
és a József Attila Alapítvány támogatásával*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debrecen.com*



IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
BORBÉLY SZILÁRD
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

A temető, ahol nincsenek testek

A TECHNIKAI KÉPEK SZEREPE MÁNDY IVÁN ZORO HALÁLA CÍMŰ
NOVELLÁJÁBAN ¹

Magyarázatra szoruló, fura kettőssége a *Zoro halála* című novellában ábrázolt világnak, hogy – amiképpen meg is vakul Zoro, meg nem is, úgy – bizonyos értelemben meg is hal Zoro, meg nem is. Jóllehet a novella címe Zoro halálát vetíti előre, legalábbis fizikai értelemben Zoro mégsem hal meg. Aki meghal, az az új vagy ál-Zoro, akivel Huru lecseréli az igazi Zorot: „Borotválkozás közben jött rá. Hát igen, úgy találták meg, elvágott torokkal. [...] Azt mondják nem tudta elfelejteni azt a napot, amikor a filmgyár folyosóján eléje állt a régi Zoro, az igazi Zoro.” A probléma súlyát a cím általi kiemelés is hangsúlyozza: *Zoro halála*. Az idézetben a „rájött” kifejezés legalább kétértelmű. *Rájött* például a (ön)pusztításvágy vagy hasonló „örült” állapot, ami az öngyilkossághoz vezetett. Vagy a másik értelemben: *rájött* valamire; valami kínzó gondolatnak, rejtélynek a megfejtésére, megoldására stb. Az utóbbi jelentés előtérbe állítása esetén – amely valójában nem is független az elsőől, hiszen, ha a pusztításvágy *jött rá*, akkor az például eredhet abból is, hogy előtte *rájött* valami alapvető dologra – felmerül a kérdés, mi az a fontos valami, amire *rájött* az új Zoro? Továbbá még lényegbevágóbb kérdés: miért az új és nem a régi Zoro az, aki fizikai értelemben meghal? Illetve: ha testi mivoltában nem is távozik az élők sorából, mennyiben tekinthető *mégis* halálnak az, ami végül az igazi Zoroval történt? Hiszen a szöveg Zoro életútjának végeként „Temetőt” említ, még ha ebben a temetőben nem is találsz „kereszteket meg sírokat”. Hogyan tekindezhetnek akkor ide az emberek?

Az igazi Zoro „fura” halálának oka feltételezésem szerint ugyanott keresendő, ahol nem kevésbé kétértelmű vakságának gyújtópontját megleltük, vagyis Dalma vallomásánál, melyben – mintegy felnyitva és egyben elvakítva Zoro szemét – megvallja szerelmi viszonyát Huruval. E vallomás, az igazságnak hitt hazugság leleplezésén túl még egy lesújtó következménnyel jár Zoro számára. Nevezetesen, hogy Dalma nem *tekinti* őt többé szerelmének, vagyis annak a férfinak, akire vágyik. És mivel Dalma nem ismeri fel Zorot kedveseként, hiszen szerelmes tekintet másra veti, annyiban meg is szünteti azt a tükörszerű viszonyt, melyben Zoro az ő nemi ellentétéként határozhatja meg önmagát. Az elveszni látszó tükörszerű viszony ugyanis – Shoshana Felmant idézve – a következőképpen jellemezhető: „a Férfiasság saját egyetemes megfelelőjeként állítja be a nőiességet, azaz olyas valamiként, amely meghatározza és méri az értékét”. Eszerint Zoro úgy tekint Dalmára, mint tárgyra, amelynek az a szerepe, hogy rá reflektálva „igazolja az ő »szubjektumként« való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükörszerű viszonyában.”² Kissé talán bizarrul hathat, hogy – Felman szóhasználatát megőrizve – tárgynak nevezem Dalmát, ám meggyőződése, hogy e szóhasznála-

tot annak a kérdésnek a megválaszolása tudja indokolttá tenni, mely így hangzik: miképpen válhat egy szubjektum számára valaki *tükkörré* és egyben tárggyá?

Amikor Dalma a leleplező vallomást teszi, akkor Zoro „szemébe nézett”. Vagyis *rá* irányította a *tekintetét*. A szó szoros értelmében visszanez ugyan Zorora, de már nem azzal a vággyal, mint korábban. Legalábbis ez a tény ekkor válik Zoro számára nyilvánvalóvá, és az is, hogy Dalma már hetek vagy talán hónapok óta *másként* néz rá. A „változás” azonban nem Dalma (fizikai értelemben vett) szemével van összefüggésben, hiszen az ő látószerve még mindig ugyanolyan magasnak, barna hajúnak stb. látja Zorot, inkább *tekintetével*, mely ebben az értelemben elválik a tényleges testi szemtől. Továbbá az is megállapítható e tekintetről, hogy inkább tartozik Zorához, mint Dalmához, hiszen annak *megváltozása* Zoro tudásától függ. Egészen addig szerelmes tekintetnek véli – bár már hónapok óta nem az –, míg meg nem tudja az igazságot. Dalma tekintete Zoro tudatában változik meg, és ennek következtében az önmagáról alkotott képét radikálisan át kell alakítania. Mégpedig annak a tekintetnek megfelelően (vagy éppen attól függetlenül), mely őt már nem tekinti női vágya tárgyának. A tükröt, mely őt kitüntetett helyen mutatta, ezúttal összetörve látja. E reflexív viszony felszámolását nevezhetjük a Zoro szubjektumára mért első csapásnak.

Az általánosítás magasabb szintjére emelve az iménti kifejtett gondolatot, a következő megállapítást tehetjük. Ami a szubjektumot leginkább meghatározza e novellarészletben, az a külső tekintet, vagyis az, ahogy a másik visszanéz rá. E külső tekintet által, mintegy képet alkot magáról, mintegy bekeretezi saját magát. Ennek következtében függőségi viszonyba kerül a másiktól, akinek a bizonytalan és állhatatlan tekintetére kénytelen alapozni saját énképét. Mindemelllett a szubjektum önmegítélési viszonya nem valós tényeken alapul – mint ahogy az Dalma és Zoro esetében is látható volt –, hanem olyan (referencializálhatatlan) kódokon és jelrendszereken, melyek segítségével látványként a másik számára (általánosabban: társadalmilag) elfogadottá, vagy adott esetben elutasítóvá válik.

A tekintet „visszanéző” jellege mégiscsak feltételezi a látó szem valamilyen funkcióját, még hogyha az – ahogy erre az imént utaltam – nem fizikai, tényleges emberi szervként van jelen. A vizsgált szövegben érdekes kapcsolat figyelhető meg a szem és a fényforrások viszonyában. Ennek legszembetűnőbb példája abban a leírásban található, mely Zoro útját követi „megrozsdásodott kábelek, megvakult lámpák, kihunyt fényszórók között” a „Film Temetőjében”. Az idézetben jól látható, hogy a szöveg metaforikusan összekapcsolja a lámpa és a szem fogalmait, mégpedig azon alakbeli hasonlóság alapján, mely a szem és a fény sugarának látható formáját jellemzi. (A „vakság” és a „kihunyás” rokon állapotairól, melyek egymásra vetítésével e metaforát jellemzi a szöveg, a későbbiekben szólok.) A fény és a szem azonban nemcsak metaforikusan, hanem fizikai értelemben is összefonódik, hiszen, amit a szem lát, azt a fény rajzolja ki számára. Vagy még egyszerűbben: amire fény vetül, az látható, amire pedig nem, az láthatatlan. Ugyanakkor a szemnek is fényben kell lennie, hogy láthatóvá váljék más tekintetek számára. Az utóbbi „megvilágítás” azért oly fontos a szubjektum számára, mert ez a feltétele annak, hogy tekintetek keresztútjába kerülhessen. A tárgyakra, testekre vetülő fény pedig azért elengedhetetlen, mert ezáltal válik láthatóvá a (vágott) Másik, akinek

a tekintetében ő képpé lehet. A fény tehát előfeltétele és egyben médiuma a tekintetek érzékelésének és a tekintetek általi szubjektumlétnek.

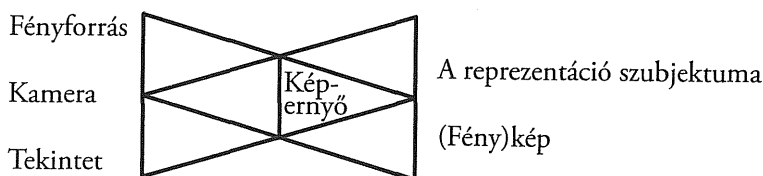
A *Zoro halála* című szövegben a fényforrások legtöbbször „jupiterlámpák” vagy műtermi „fényszórók” formájában jelennek meg. A mesterséges megvilágítás célja, hogy kellő fényt kapjon a jelenet, melyet felvevőgéppel akarnak rögzíteni. E szituáció értelmezhető úgy is, hogy a tekintet(ek) fény és szubjektum viszonyában megjelenik egy új elem, mégpedig a kamera. A szubjektum szempontjából a felvevőgép, vagyis az új elem a Másik oldalán lokalizálható, mint egy mesterséges, vagy instrumentális tekintet. A kamera tekintetként történő értelmezését erősítheti az a szövegtény is, hogy a kamera megnevezése több helyütt a „Világ szeme” kifejezéssel történik: „a filmhíradó is vele volt. A világ szeme”; „Azt már nem hozta a Világ szeme, hogy Huru még aznap meglépett a kórházból...”; „Így állt Zoro a kórház kapujában. Nem volt rajt a Világ szeme.” A kamera ebben az értelemben, mint a tekintetek gyűjtőhelye funkcionál, vagyis annak az „ezerfejű cézárnak” a helyettesítője, mely a jupiterlámpák által kirajzolt eseményeknek a nézőközönsége. A jelen nem lévő tekinteteket helyettesíti tehát, azok gépi manifesztációja.

A fényforrások szerepének elemzésekor hasznos lehet még azt a szövegrészt is szemügyre venni, mely Zoro műtétét előtti kivizsgálásait ábrázolja. A fényforrások ekkor ugyanis érdekes átalakuláson megy keresztül: „Bevitték egy sötét szobába, ahol sokáig kellett fektüdnie. [...] Egy lámpa apró gömbje a sötétben. Közelebb, egyre közelebb, aztán már akár egy jupiterlámpa.” A novella elemzésének első részében Zoro fény felé fordulását az igazság forrásába tekintésként értelmeztem, és mindezt a camera obscura paradigmájának lerombolásaként mutattam be. A sötét kamráról ott mondottakat annyiban egészíteném most ki, hogy amikor a vászonra vagy a „táblára” vetülő kép helyett a fényforrásba mered a camera obscura megfigyelője, akkor az elvakuláson kívül még valami történik vele, jelesül, hogy a fény bekeretezi és kirajzolja testét (a vásznon pedig annak árnyékát), minek következtében mások számára is láthatóvá válik. Ahhoz azonban, hogy valóban láthatóvá váljon, le kell rombolni a sötét kamra falait, és pontosan ezt eredményezi a fény átalakulása, vagyis a kis gömb jupiterlámpába fordulása. Az utóbbi ugyanis a felvevőgép számára teszi láthatóvá a világot, és a kamerán keresztül pedig az ezerfejű cézár a közönség számára. A jupiterlámpa így közvetve azoknak a tekinteteknek tárja fel a megfigyelőt, melyek betörnek a camera obscurába, és mintegy szétvetik annak zárt szerkezetét. E következtetéssel megközelítőleg ugyanoda jutottam, mint az első részbeli elemzéssel, hiszen a jupiterlámpa megjelenése a camera obscura sötétjében lerombolja annak paradigmatis rendjét. A megfigyelő nem foglalhat el többé isteni *tekintet* által garantált transzcendens helyet, hanem a Másik tekintetének kiszolgáltatva kell meghatároznia énképét.

Mivel az elemzésben a szöveg alakzatainak működését kívántam követni, és ezért a feltárt metaforikus működésmódhoz túlságosan is igazodtam, talán nem különítettem el kellően a *tekintet*, a *fényforrás*, a *kamera*, és a visszánézés funkcióját jelölő *szem* fogalmakat. Hogy ezeknek külön-külön és együtt milyen szerepe lehet az igazi és az ál-Zoro vélt, illetve valós halálában, arra a továbbiakban Jacques Lacan és Kaja Silverman *tekintetre* vonatkozó elméleti alapvetéseinek segítségével keresem a választ, melyek a vizsgált szöveghez kísértetiesen hasonló

metaforikával írják le a szubjektum látómezőben történő, mások általi meghatározottságát.

Az imént megnevezett elméletírók alaphipotézise nagyon leegyszerűsítve úgy foglalható össze: létezni valójában azt jelenti, hogy mások által látva vagyunk. Ennek előfeltétele, hogy a szubjektum a fény és egyúttal a láthatóság terén belül helyezkedjen el, mert ilyen módon válhat a Másik tekintetének tárgyává. E folyamat azonban nem „akadálymentes”, hiszen a szubjektum sosem önmagában, mindentől függetlenül válik képpé, hanem a megjelenését lehetővé tevő és egyben elő is író társadalmi képernyő által meghatározott módon. A képernyő ebben az értelemben a szubjektum képpé válásának mindenkori (és történelmi koronként eltérő) folyamatát szabályozza. Mindazonáltal a képernyőt nagymértékben befolyásolják azok a technikai eszközök, melyek a reprezentáció és ezzel egyidejűleg a szubjektum megjelenésének a módjait az adott korban meghatározzák. A 20. században például a kamera a Másik tekintetének kiemelt (gépi) metaforájává válik, és így a másik általi látva levés – lacani szótagolással – a (le)fény-képeződés állapotához válik hasonlatossá.³ Lacan kiegészített és részben módosított diagrammját segítségül hívva ezt így lehetne összefoglalóan ábrázolni:



A látás 19. századi „elbizonytalanodása” – mely folyamatról bővebben szóltam az elemzés első részében – nem hagyja érintetlenül a szubjektum öntapasztalatának mikéntjét sem. A szem objektív működésének megkérdőjelezése már csak azért is hatással van a látva levés, a képpé válás folyamatára, mert a (kép)tárggyá váló szubjektum mégiscsak szemeket képzel oda, ahol a tekintet található. Ahogyan ezt Lacan megfogalmazza: „a szem funkcionálhat úgy, mint az *objet a*, [...] Az *objet a* a láthatóság mezején a tekintet.”⁴ És ha a szem bizonytalan, akkor a tekintet sem megbízható, amely engem érzékel, amely által látva vagyok. Több elméletíró olyan folyamatként értelmezi a technikai képek 20. századi áradatát, mely a látás igazságába vetett bizalom megingását kívánja ellensúlyozni.⁵ A szubjektum láthatóságáról imént mondottakat figyelembe vételével ezt a 20. századi „ellenreakciót” akár úgy is magyarázhatnánk, hogy a másik tekintetének kamerával történő metaforikus helyettesítése a látva levés azon komponensét igyekszik kiiktatni, mely a vizualitás birodalmában a szubjektum egységét jelentősen veszélyezteti. Röviden: a camera obscura stabil episztemológiai rendjébe szeretné – legalábbis metaforikus értelemben – visszahelyezni az őt megfigyelő (másik) szubjektumot.

Talán kellően aktuális feltenni a kérdést: miért fontosak az imént vázolt elméleti okfejtések a vizsgált novella szempontjából? Egyszóval miképpen hívhatók segítségül Zoro halálokainak megfejtésekor a Mándy-szövegben is fontosnak talált fogalmak lacani és silvermani értelmezései?

A tekintetnek, akárcsak a kamerának és a fénysugárnak, mindig meghatározott iránya van. Volt már róla szó, hogy Dalma szerelmes tekintetét másra vetette, és ez okozta a Zoro szubjektumára mért első csapást. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy már ezt a (női) tekintet is Huru irányította másfelé: „Akárhogy is, de a gyönyörű Dalmát levettem a lábáról.” A tekintetek gyűjtőhelyét, a filmhíradó kameráját, azaz a „Világ Szemét” ugyancsak Huru irányítja: „A filmhíradó gépe berregett, és a következő héten már mindenki láthatta, hogy nincs hűségesebb barát Hurunál. A Világ szeme azt is hozta, ahogy Huru sír. »Addig nem megyek el innen, amíg nem vihetem magammal Zorót.« Azt már nem hozta a világ szeme, hogy Huru még aznap meglépett a kórházból...” Huru uralja a képernyőt, vagyis egyszerre irányítja a kamerát, a tekinteteket, a fényforrást és a tekintetekben vágyként megjelenő szemeket. Játsszik a képernyővel, mert tudja, hogy azt olyan társadalmi kódok, diskurzusok irányítják, melyek bármikor átírhatók. Ellenben Zoro – látásról alkotott elképzeléseivel összefüggésben – olyan leképezési rendszert feltételez, melyben a képernyő átlátszó, ablakszerű, és az állandóságot a valóság változatlanságával referenciális kapcsolatot tartó (mentális és technikai) kép szavatolja. Bizalmát e rendszerbe veti, és nem számol azzal, hogy a képernyő megváltoztatása, kódjainak átírása az ő énképét is átalakítja. Más képernyőben másképpen *fény-képeződik* le, sőt ennél is történhet rosszabb, amennyiben nem irányul rá semmilyen tekintet, vagyis lekerül a képernyőről. Pontosan ez történt azokkal a színészekkel, akik a kis, külvárosi mozi „sötét, délelőtti” nézőterén ülnek: Rudolph Valentino, Bánky Vilma, Barbara Le Marre, Richard Dix... Odabent ülnek, a vászon összehúzott függönye előtt, maguk elé bámulnak, és hallgatnak. Semmiféle zaj nem jut el hozzájuk, csak a porolás egy távoli udvarból.” Nem irányul rájuk se fény, se kamera, se tekintet. El vannak temetve egy ismeretlen mozi sötét termébe. Csakis a kamerát helyettesítő vetítógép, a belőle kivetülő fény, és a nézők tekintete kelthetné őket életre. (Az imént idézett szakasz előre vetíti már a Film Temetőjének képét, vagyis azé a helyét, ahová a „film vásznáról leszorított” színészek kerülnek.)

Huru többek közt azzal, hogy Dalma tekintetét „átrendezte”, vagy hogy a „Világ Szemét” folyamatosan megtévesztette, a filmvászon hatókörét a „valóságra” is kiterjesztette. Más szóval a fikció terét jelölő filmvásznat a lacani és silvermani értelemben vett képernyőre változtatta, mely jóval nagyobb hatókörű jelenséget jelöl, mint maga a film-kép. Huru világában szinte szó szerintivé lesz az a metaforika, melyet a fent idézett elméletírók alkalmaznak. Akit ő levesz a képernyőről, mégpedig úgy, hogy elfordítja róla a kamerával, és a fényforrással összefonódó (nézői) tekinteteket, azok egyszerűen nem léteznek többé. A tekintetek sugarából kikerülő szubjektumhalálába zuhannak, a megvakult, összetört lámpák díszlet-világába. A képernyő (melyet Huru irányít) és a szubjektum énképének (melyet Zoro birtokol) drámai hasadtságát mutatja az a jelenet, amelynek során a régi Zoro a filmgyárban találkozik az új Zoroval, és e döbbenetes hasonlóságra magyarázatot kér Hurutól. Ám mivel Huru kitérő válaszokat ad, és mellébeszél, Zoro kínjában mintegy végső érvként ezt mondja egykori „derék cimborájának”: „Zoró én vagyok! Huru vigyorgott, bólogatott. – Te vagy... te vagy! – és szinte már dalolta. – Vagy te... vagy más!” Érdemes megfigyelni, hogyan teszi a szöveg nyelvívét azt a kétértelműséget, ami a képernyőt is jellemzi. Huru ugyanis megteremt egy olyan új je-

löltet (új Zoro), akinek jelölője (egyszerűen: Zoro) egyúttal egy másik jelölthöz (régí Zoro) is kapcsolódik. A „vagy” szó szövegbeli használata hasonló kettősséget hordoz a szövegrészletben. Létíge értelemben Zoro önazonosságát, kötőszó használata pedig egy másik zoroí létforma lehetőségét állítja. Az utóbbi, vagyis a „te vagy” kifejezés kiazmatikus megfordítása az előbbi értelembizonyosságát kérdőjelezi meg végérvényesen. „Zoro én vagyok” – ismétli meg reménytelenül és teljesen összezavarodva a főszereplő. Aztán „összecsuklott”, és „úgy belevágott a fájdalom a homlokába, hogy nekiesett a falnak.” Hasonló rosszullet akkor kerítette hatalmába, amikor Dalma az „első csapást” mérte rá (ill. látásról és szubjektumlétről való elképzeléseire), ám akkor még nem esett teljesen össze, hanem megkapaszkodott az asztal szélébe, és csak feje csuklott előre. Ezúttal azonban, mintha Huru destruktív tevékenysége végre célt ért volna, Zoro teljesen összeomlott.⁶

Részben szoltam már Zoro útjáról a Film Temetőjében. Az elméleti kitérő tükreben talán még meggyőzőbb a betört jupiterlámpák, a nem létező tekintetek és a szem vakságának összefüggése. Az ide jutott színészek ugyanis kihullanak a reflektorfények, a kamerák, és ezen keresztül a nézői tekintetek szubjektummeghatározó hálózatából. Ha a mozihelyzetet („egy kopott kis mozi az első állomás”), mely bizonyos értelemben szó szerintivé teszi a szubjektum látás általi meghatározottságát, általánosabban (újra metaforaként) értelmezzük, akkor úgy fogalmazhatunk, hogy a Másik mint (tekintet)tükör vagy oppozíciós ellentétpár hiányzik abból a viszonyból, mely a szubjektumot meghatározhatná. Egyszerűen kikerültek abból a tükörszerű viszonyból, melynek a metszéspontjában a képernyő áll (lásd az ábrát). Vagy ha tetszik, lekerültek a képernyőről, a vászonról. Nem véletlen hát, hogy a képernyőre vetülő látvány létrehozásának eszközei („díszletek”, „kábelek”, „daruk”, „műtermek”, „kellékek” stb.) mind romokban hevernek. Hiányzik a tekintet (fény, kamera), mely mindezeket életre kelthetné. Ugyanakkor érdekes azt a technikát megfigyelni, mellyel a színészek a hiányzó Másik tekintetét igyekeznek pótolni. A Film Temetőjébe érkező, levitézlett színészek ugyanis az első „állomáshe-lyen” legsikeresebb filmjük plakátját veszik magukhoz: „Egy kopott kis mozi az első állomás. Soha nem tartanak előadást ebben a moziban. Öreg plakátok borítják a falat. Minden filmsztár megtalálja azt a plakátot, amelyiken a legnagyobb betűkkel szerepel a neve. Összegöngyöli a plakátot, magával viszi.” Mondhatni kíválsztja kedvenc *énképét*, és azt viszi a hóna alatt. Aztán pedig „megy, megy, egészen addig, amíg egy szobába nem ér. A falon fényképek a legnagyobb szerepeiből. A szoba is díszlet a legsikeresebb filmjéből. Akkor már nem kell semmit se csinálni, csak leülni egy öreg fotelbe. Nézni a falon a képeket, belebámulni a levegőbe.” Újra szó szerintivé válik egy metafora, ugyanis a másik tekintete által *lefény-képeződés* ez esetben valóban egy álló fénykép formájában jelenik meg. Az énkép ugyanis a falon függ, vagyis kikerül a szubjektum pszichéjéből, és testet ölt egy fotó formájában. Annak szemlélője, önmaga tekintetév válik, és úgy szemléli kedvenc képét, ahogy másokat szeretne, hogy nézzenek rá. Ezzel a gesztussal mintegy megképi a saját Másikát, vagyis azt a tekintetet, mely olyannak látja, mint sikerei csúcán (a felvételt készítő kamerán keresztül) a nézők bármelyike. Röviden: önmagát helyezi a Másik helyébe, énképét pedig rávetíti a falon függő fényképre. Bizonyos értelemben hasonló inverz struktúrát figyelhetünk meg a sötét,

délelőtti nézőtéren ülő színészek esetében is. A nézőtéren foglalnak helyet, vagyis azon a helyen, ahol az ő (film)színészletük számára a Másik tekintetének a helye található. Az, hogy ezúttal ők ülnek a nézőtéren, megint csak azt sugallhatja, hogy saját korábbi sikereiket a nézőtérről, a (mindenkori) Másik helyéről tudják csak újra átélni, felidézni.

Zoro halála a Másiknak mint tekintetnek az eltűnésével magyarázható. Nem a teste szűnik meg funkcionálni, hanem az emlékezetből, a tekintetek hálójából történő kizuhanása okozza szubjektumhalálát. A Film Temetőjében azonban a saját fényképüket szemlélő, önfelismerő tekintetük által újra életet lehelnek magukba a képernyőről leszorult színészek. Ennek eredményessége persze nem nagyobb, mint azé a jól ismert önmentő akcióé, melynek során Münchhausen báró saját kezűleg akarja kirántani magát és lovát a mocsárból. Zoro Don Quijote alakjában nyargal a távolodó szélmalomok felé („Egy ló árnya, egy lovas árnya a nagy üres mezőn, ahogy megy a lassan hátráló szélmalomok felé.”). Ezáltal nem csak látásélményének illúzió volta nem lepleződik le soha – mint ahogy arról az első részben szoltam –, hanem önképének téves vagy legalábbis meglehetősen egyéni értelmezése is az időtlenségbe vész. A vélt óriások (*viszszanéző*) *tekintete* őt ugyanis olyan hősnek mutatják, mely nem retten a félelmetes túlerő láttán sem. Amennyiben azonban utolérné az óriásokat, és kiderülne, hogy mindvégig csak malmokat üldözött, a csontjain kívül az énképét is összezúznák a hatalmas széllapátok. Röviden: amennyiben óriások néznek vissza rá, ő egy hős, ám amennyiben csak malmok, enyhén szólva: kötözni való bolond.

Az új Zoro öngyilkossága ebben a megközelítésben értelmezhető úgy is, mint képtelenség arra az önbecsapásra vagy ön-életrekeltésre, melyet a Film Temetőjében hajtanak végre a képernyőről leszorult színészek, beleértve a régi Zorót is. Az új Zoro, „aki nem tudta elfelejteni azt a napot, amikor a filmgyár folyosóján eléje állt a régi Zoro, az igazi Zoro”, lelepleződni látta azt a szubjektumot létrehozó mechanizmust, mely őt bármelyik pillanatban lecserélheti egy másik testre: „Azt mondják, azóta valósággal könyörgött, hogy adjanak neki valami mást, még ha vacak, kis szerepet is, inkább statisztát, csak ne legyen Zoro! Aki pedig utána jött, az az is volt valami... azzal is történt valami...” A képernyő nem áttetsző, nem referenciális, és ebben az értelemben nem függ jelöletének tényleges lététől (vagy éppen nem létététől). Feltehetőleg ezt értette meg az új Zoro, és ez, a létét alapvetően veszélyeztető tudása vezettette az öngyilkosságához.

Az új Zoro megrázó tapasztalata bizonyos értelemben a narratív térbe is átszivárog. A novellában Zoro és Huru sorsával párhuzamosan bomlik ki a mesélő mozigépész és az őt hallgató fiú története. A novella végén, amikor a mozigépész befejezi a történetet, a fiú „lehuppan a korlátról. Még egyszer fölnézett arra az üveges tekintetű, hosszú bajszos alakra, aztán becsapódott mögötte a mozi ajtaja.” Zoro tekintete „üveges”, olvasható a szövegrészletben. A műtétet után azonban, mikor Zoro szeme szó szoros értelemben „üvegessé” válik, már nem vele készíti Huru a filmeket, hanem az új, „savótekinetű” Zoróval. Vagyis a bemutatásra kerülő film főszereplője nem lehet a régi Zoro, a novella főhőse, aki a Film Temetőjében köt ki, mégis az ő jellemvonásait ölti magára. Ki akkor a film főszereplője? Az

új Zoro a régi alakjában? Vagy a régi Zoro egy korábbi alakításában? Nem hiszem, hogy erre a novella alapján megnyugtatóan válaszolni lehetne.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy Zoro halála nem csak kétértelműségében, vagy ha tetszik, fura kettősségében kapcsolódik vakságának ugyancsak ambivalens megjelenítéséhez. A szubjektum meghatározása (vagy éppen meghatározatlanságából következő halála) a látás és láthatóság rendszerén keresztül történik. Ebből következően a Másik tekintete által létrejövő énképet nagymértékben befolyásolják azok a technikai apparátusok, melyek által a szubjektum *lefény-képeződik*, illetve azok az anatómiai sajátosságok, melyek az emberi látás feltételeit meghatározzák. A kettő nem választható el élesen egymástól (ezt jelzi a képernyő fogalma), és jellemvonásaik egymásba íródnak. Zoro vaksága nem igazi vakság abban az értelemben, hogy a szeme biológiai szempontból nem működik többé, hanem inkább úgy értelmezhető, hogy képtelen elveszíteni régi szeme *világát*, és az új látásmódra áttérni. Halála pedig ezzel összefüggésben nem fiziológiai funkciók megszűnéseként értelmezhető, hanem olyan szubjektumállapot változásaként (és ebbe a *test képe* is beletartozik), mely a Másik tekintetének (illetve annak kamera, fényforrás jelölőinek) elvesztésével a képernyőn (vásznon) kívülség, vagyis a halál állapotába vezet.

Mándy története úgy jeleníti meg a filmrögzítés eszközeit és feltételeit, hogy azok általánosabb értelemben a látás ismeretelméleti, illetve a láthatóság terébe vonható szubjektum problémáit tematizálják. Nem gondolom azonban, és korántsem szerettem volna azt sugallni, hogy a vizsgált novella csupán példaanyagként vagy példatárként használható a vázolt elméleti kérdések kifejtésekor. Ehelyett inkább arra szándékoztam rávilágítani, hogy e Mándy-novella milyen nagymértékben azon kortárs kultúrtörténeti folyamatok sodrába ágyazódik, melyek az új képteremtő technikai apparátusok köré szerveződnek. A látás és az általa meghatározott szubjektumpozíciók novellában tapasztalt kettőssége leírható olyan átmeneti időszakként, „értelmezői utóéletként”, mely minden új technológia bevezetését követi. Marshall McLuhan szerint, akik először tapasztalják egy új médium megjelenését, azok hevesen reagálnak rá. Ám amint az egész közösség a munka és érintkezés minden területén magába szívja az érzékelés új szokását, a kezdeti heves hatás fokozatosan szertefoszlik. Mert valójában „az igazi forradalom az egyéni és társadalmi életnek az észlelés új technológia által létrehozott új formájához való későbbi és hosszadalmas alkalmazkodásban van.”⁷ A *Zoro halála* című novella a mozgóképi rögzítéstechnikához történő alkalmazkodási folyamat színre viteleként is értelmezhető, mely fentebb bemutatott kettősségében, pontosan azt az ambivalens megközelítést ábrázolja, amely a kortárs kultúraelméleti szövegeket jellemzi. A vizsgált mű kontextusba ágyazottságát kijelenteni azonban nem túl érdekfeszítő cselekedet, hiszen ami igazán számít, az az, hogy miközben a *Zoro halála* ábrázolt világában megjelennek a látás és a szubjektumlét „rég” és „új” lehetőségei, addig a megjelenítés *módján* keresztül a novella viszonyt teremt a megjelenített léthelyzetekkel. Zoro őszintesége, hűsége és bizalma, mindenképpen szembe állítható Huru hazug, álságos viselkedésével és hatalmi törekvéseivel.⁸ Ugyanakkor azzal, hogy a novella zárlatában Zorót Don Quijote-ként ábrázolja, kétségtelenül lehetetlennek, groteszknek és tragikomikusnak mutatja a Zoro-féle látásmódot vallókat.⁹

Ez az állásfoglalás talán még nyilvánvalóbb Mándy *Az igaziak* című novellájában, melyben az „igaziak”-nak nevezett filmkészítőket (ide sorolható Zoro is) az új idők filmkészítői nem valós, hanem bibliai terekre üldözik (pl. az Ararát hegyére), jelezve ezzel, hogy az igaziknak, igazságkeresőknek nincs többé hely a Földön. És ezzel egyidejűleg az igazság kérdésén töprengés is teljesen értelmetlen és idejeműlt cselekedetté válik. Mert nincsen más, csak a képek vég nélküli áradata, melyek jeletlenségtől megfosztva „keringnek és burjánzanak”. Zoro tragédiája, hogy képtelen volt az ebből következő világszemléletnek a belátására és alkalmazására.

JEGYZETEK

1. E tanulmány folytatása *Az ember, aki nem látott a szemétől* című munkámnak, mely az Alföld 2007/12-es számában jelent meg. Korábbi írásomban elsősorban azt vizsgáltam, hogy a látásérzékelés milyen módzatai figyelhetők meg a szóban forgó Mándy-novellában, illetve, hogy ezek milyen összefüggésben állnak Zoro szemének romlásával és látszólagos vakságával. A továbbiakban e tanulmányra, mint a *Zoro halála* című novella elemzésének első részére fogok hivatkozni.

2. Shoshana Felman: *A nők és az őriülség: a kritika téveszméje*. Ford. Hódosy Annamária. In: *Testes könyv II.* Szerk. Kiss Attila et alia. Ictus – JATE Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1997. 400.

3. E problémakört részletesebben tárgyalom *A tekintet és a kamera (avagy a pszichoanalízis tekintet-fogalma miképpen válik kamerává?)* című tanulmányomban (Alföld 2007/4 79-87.).

4. Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ford. Alan Sheridan. Penguin Books, Middlesex, 1994. 104. 105.

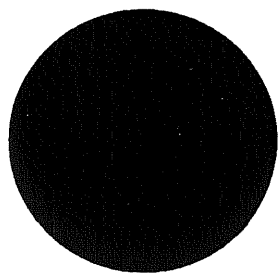
5. Erről is szólok bővebben a *Kamera és a tekintet* című munkámban (80.).

6. Mándy novelláiban, melyekben a filmkészítés, ill. mozi-élmények motívumaira bukkanhatunk, a karakterek leggyakrabban a színésznevükön szerepelnek, míg jellemvonásaik az eljátszott filmszerepek alapján határozódnak meg. Vagyis a szereptulajdonságok mint a „képernyőn” megjelenő jellemvonások rávetülnek a színészek hús-vér alakjára, ám a kettő nem mindig kerül fedésbe egymással. Sokszor ez a disszonancia válik a Mándy-novellák ironikus, tragikomikus hangvételének a forrásává. A szóban forgó novellában ugyanakkor Zoro és Huru filmbeli nevükön szerepelnek. A 10-es 20-as évek nagy nevetetőinek színésznevét (Carl Schenström és Harald Madsen) meg sem említi a szöveg. E jellemvonás értelmezhető úgy, hogy az ábrázolt világban a két karakter léte még inkább a vászonhoz, a „képernyőhöz” kötődik. Ugyanakkor az ellentét (szerep és színész között) ez esetben is megjelenik, hiszen a kettő végzetes összefonódása válik a későbbi konfliktusok alapjává.

7. Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipológiai ember létrejötte*. Ford. Kristó Nagy István. Trezor Kiadó, Bp., 2001. 36.

8. Huru karakterrajza a szövegben nem mondható túl kedvezőnek: anyját hagyta meghalni egy menhelyen, még a temetésére se ment el; Zorót alattomban támadja Huru, nem nyíltan; folyamatosan becsapja, megvezeti a közönséget; testalkata: köpcös, kövér stb.

9. Mándy Don Quijote felfogását *A pálya szélén* című művéből olvashatjuk ki igazán, hiszen Csempe-Pempe alakjában olyan szélmalomharcot folytatató karakter körvonalazódik, akinek rögeszmés álmai (megszerezni a csodakapust a Titániának) megtörtetnek a valóság (Császár és Tokics szándékának) szilárd talpatzatán.



alföld

300 FORINT



nka

Nemzeti Kulturális Alap



9 770401 317007



08008